

CITTÀ DI ROMA: UMA HISTÓRIA DE FAMÍLIA COSTURADA COM OS FIOS DA MEMÓRIA

Sheila dos Santos Silva¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise da obra *Città di Roma* (2000), da escritora paulistana Zélia Gattai, a partir de considerações acerca da memória, observando como as lembranças da autora vão se costurando com a memória coletiva para construção de uma narrativa acerca da história de sua família. Para tanto, apresenta-se: uma reflexão teórica acerca do conceito de memória, abordando o lugar da imaginação e da ficção na construção do discurso memorialístico; uma explanação a respeito da escrita de si e do espaço biográfico, identificando como nele se agrupam diversos tipos de narrativa e, também, como se pode pensar o livro *Città di Roma*, normalmente vinculado ao memorialismo, no conjunto dessas narrativas; uma breve análise de *Città di Roma*, identificando os modos pelos quais se mesclam, nesse livro, lembrança e esquecimento, a partir das escolhas narrativas dessa narradora, uma mulher idosa que relata fatos sobre sua infância e sua vida adulta, perpassados por lembranças de outras pessoas, como as de seus avós e pais, e por fatos históricos recuperados pela memória coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Zélia Gattai; Autobiografia; Literatura.

ABSTRACT: This article aims to present an analysis of the book *Città di Roma* (2000), written by the writer Zélia Gattai, based on considerations about memory, observing how the author's memories are stitched together with the collective memory to construct a Narrative about the history of his family. For this, it presents: a theoretical reflection on the concept of memory, approaching the place of imagination and fiction in the construction of the memorialistic discourse; An explanation about the writing of himself and of the biographical space, identifying how various types of narrative are grouped in it, and also how one can think of the book *Città di Roma*, usually linked to memorialism, in the set of these narratives; A brief analysis of *Città di Roma*, identifying the ways in which in this book memory and forgetfulness are mixed, from the narrative choices of this narrator, an elderly woman who reports facts about her childhood and her adult life, pervaded by memories of others People, such as those of their grandparents and parents, and historical facts recovered by collective memory.

KEYWORDS: Memory. Zélia Gattai. Autobiography. Literature.

A narrativa de cunho memorialista tem forte tradição no Brasil, pelo menos desde fins do século XIX, com o Romantismo, quando começam a surgir os primeiros textos que se
l dos escritores e à
sua inserção cultural e identitária na história de nosso país. De acordo com Paulo Bungart Neto (2011), isso se deve, em especial, à emergência de uma “consciência nacional” que se reflete na necessidade de elaboração de uma literatura genuinamente brasileira, para a qual se mostra importante um entendimento dos próprios escritores de seu papel como intelectuais e artistas e de como esse papel se relaciona com a vida política, social e cultural brasileira.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: sheilacax@hotmail.com. Este artigo deriva de minha pesquisa de mestrado, realizada sob orientação da Profª. Drª. Maria Elisa Rodrigues Moreira, intitulada *Città di Roma: uma história de família costurada com os fios da memória*.

Seguindo por esse caminho, a escritora paulista Zélia Gattai construiu uma obra cujo foco está na narrativa de suas memórias. Descendente de italianos, ela começou a escrever aos 63 anos de idade, quando publicou seu primeiro livro, o premiado *Anarquistas, graças a Deus* (1979), e até sua morte, ocorrida em 2008, escreveu outros onze “livros de memórias”, além de um romance, uma fotobiografia e três livros infantis.² Zélia Gattai recebeu vários prêmios por dedicação à literatura e à cultura e, após a morte de seu marido, Jorge Amado, em 2001, foi eleita para a Academia Brasileira de Letras, onde passou a ocupar a cadeira que o esposo ocupou em vida.

É possível pensar que a obra de Zélia se constrói como um projeto memorialista, no qual, como uma “contadora de histórias”, ela tece as recordações de sua vida a partir das relações com sua família e da inserção em determinado contexto histórico, social e cultural, uma vez que em seus livros ela discorre sobre sua vida e a vida de sua família, incluindo a vinda de seus avós e seus pais da Itália para o Brasil; sobre seu casamento com o escritor Jorge Amado, os filhos e netos que tiveram e sobre os impactos da história política do Brasil sobre a vida da família (como quando estiveram exilados na Europa devido à declaração de ilegalidade do Partido Comunista no país); sobre as mudanças culturais que vivenciou e sobre a forma como as percebeu; sobre acontecimentos históricos e políticos que impactaram diretamente na vida dela e de sua família. Além disso, alguns silêncios são explicitamente indicados, de forma que certas lacunas da vida são pela autora justificadas com o fato de apresentarem-se como “páginas viradas”, as quais ela não deseja recordar (GATTAI, 2000).

É sob essa perspectiva, de reflexão sobre a história de uma família sendo costurada com os fios da memória e do esquecimento, os quais unem tanto uma “memória individual” quanto uma “memória coletiva”, para usarmos os termos de Maurice Halbwachs (2006), que este artigo se orienta. Para desenvolver essa reflexão, foi selecionado, como corpus, um único livro do conjunto dos doze livros de Zélia Gattai voltados especificamente à temática memorialista: trata-se do livro *Città di Roma*, publicado em 2000, quando a autora já contava 84 anos de idade. Faz-se importante compreender como, nessa obra, Zélia Gattai articula, em sua narrativa, as vivências e memórias de um período cronologicamente extenso: a narradora começa apresentando a “gênese” de sua família no Brasil, isto é, ela narra sobre a viagem de

² *Anarquistas Graças a Deus* (1979); *Um Chapéu para Viagem* (1982); *Pássaros Noturnos do Abaeté* (1983); *Senhora Dona do Baile* (1984); *Reportagem Incompleta* (1987); *Jardim de Inverno* (1988); *Pipistrelas das Mil Cores* (1989); *O Segredo da Rua 18* (1991); *Chão de Meninos* (1992); *Crônica de uma Namorada* (1995); *A Casa do Rio Vermelho* (1999); *Città di Roma* (2000); *Jonas e a Sereia* (2000); *Códigos de Família* (2001); *Jorge Amado: um Baiano Sensual e Romântico* (2002); *Memorial do amor* (2004); *Vacina de sapo e outras lembranças* (2006).

seus avós maternos e paternos da Itália para o Brasil com a esperança de aqui construir uma vida melhor, passa por sua infância, adolescência e vida adulta e conclui a narrativa com informações sobre como estavam, na data de publicação do livro, os personagens que são apresentados ao longo da obra. Nas demais obras não ocorre uma narração que remeta a tão longo período de tempo, uma vez que elas apresentam um momento específico da vida de Zélia.

Città di Roma é uma narrativa dividida em vários pequenos capítulos que tanto recontam histórias ouvidas por Zélia Gattai quanto registram lembranças de fatos por ela vivenciados, mesclando assim memórias pessoais da autora, memórias de “segunda mão”, às quais ela teve acesso por intermédio das recordações de outras pessoas, e memórias coletivas, que dizem respeito ao contexto histórico, político e cultural no qual a escritora estava inserida.

O título do livro remete ao navio que trouxe tanto sua família materna quanto a paterna da Itália para o Brasil, em pleno período de incentivo à imigração europeia, sendo este o evento com o qual a autora inicia sua narrativa, contando aos seus leitores que a família Gattai (sua família paterna) migrou da Itália juntamente com outras famílias para fundar a Colônia Cecília, no Paraná, em terras que lhes haviam sido doadas pelo Imperador Pedro II. Essa seria a primeira colônia anarquista em terras brasileiras, a qual, entretanto, não conseguiu se estabelecer, uma vez que faltavam recursos para as famílias se manterem e os líderes republicanos começaram a exigir a devolução das terras que haviam sido doadas pelo imperador. No *Città di Roma* viajou também a família Da Col (família materna da escritora), com a esperança de conseguir uma vida melhor por meio do trabalho nas fazendas cafeeiras do interior de São Paulo, depois da abolição da escravidão. Mas essa também foi uma expectativa frustrada, conforme narra a autora: as fazendas cafeeiras não passavam de ilusão, na medida em que os fazendeiros exploravam a mão de obra italiana, inclusive a das crianças (a remuneração não era muita, e ainda descontavam a passagem de vinda da Itália e tudo o que era consumido pelos italianos nas fazendas), e tratavam os imigrantes como escravos.

A obra em questão apresenta-se, assim, como uma grande colcha na qual se tece mais uma narrativa sobre a família de Zélia Gattai e sobre um certo período da história do Brasil do que sobre a própria autora, na medida em que grande parte do que é narrado são lembranças dos seus familiares e do contexto histórico vivenciado. Isso acontece, de acordo ainda com Halbwachs, porque recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, ainda que o primeiro testemunho a que possamos recorrer seja sempre o nosso.

Vale ressaltar que, ao longo deste artigo, será observada a relação entre memória, história e ficção que marca, indissolivelmente, as chamadas “escritas de si”, expressão genérica sob a qual se podem agrupar diversos tipos de texto de apelo memorialista ou confessional. Essa narrativa, no entanto, apesar de apresentar uma série de elementos de fundo histórico, político e social, resulta em uma narrativa diferente daquela do historiador, pois pautada por diferentes objetivos e métodos, ou seja, a escritora não objetiva a composição de uma narrativa histórica, mas antes dividir com o leitor suas lembranças de vida.

Assim, partindo da convicção de que memória, narrativa e história estão, no caso de obras de tradição memorialista, interligadas, não sendo possível definir com clareza as fronteiras que as delimitam ou restringem, o que impossibilita que elas sejam classificadas e compartimentadas em espécies de “caixas” isoladas. Isso não quer dizer, entretanto, que elas sejam tomadas por semelhantes ou sobrepostas, mas que são articuladas como fios que se entrecruzam, se encontram, se separam, se distanciam e voltam novamente a se encontrar na tessitura de uma determinada obra, em nosso caso específico, de *Città di Roma*.

De acordo com Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004), é exatamente a partir da articulação entre a criação artística e a realidade que pode preponderar o conhecimento. A pesquisadora defende também que enquanto a história se ocupa com o relato de acontecimentos particulares, específicos, a literatura tem o poder de mostrar verdades consideradas universais, “justamente pelo seu poder de revelar o ilusório do mundo em que vivemos, alcançando assim, o universal pela mediação do particular. A ficção permitiria desvendar as aparências, levando o homem a conhecer as essências [...]” (GOBBI, 2004, p. 40).

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2000) reflete sobre a relação entre história e literatura a partir da análise do romance *Iracema*, de José de Alencar, e do texto historiográfico *Capítulos da História Colonial*, de Capistrano de Abreu, afirmando em sua argumentação que tanto os textos históricos comportam recursos ficcionais quanto os textos literários podem ser cercados por estratégias documentais de veracidade. Isso confirmaria o fato de que, quando história e literatura são entrecruzadas, as fronteiras entre esses dois campos de conhecimento e produção são diluídas.

Seu posicionamento, entretanto, visa demonstrar que não há necessidade de separar tão rigidamente cada um desses discursos, uma vez que eles apresentam muitos pontos de interseção. Pesavento acredita que, assim como a literatura precisa de um narrador para

apresentar os fatos narrados, a narrativa histórica necessita também de um narrador para expor o que ouviu, viu ou pesquisou, ou seja, em sua concepção o que o historiador faz é (re)apresentar o fatos para o leitor. Nesse processo, ele recorta, seleciona e relaciona os fatos que serão apresentados como “verdadeiros”, conformando a história de uma sociedade; mas, ao mesmo tempo, seria possível pensarmos que, ao agir dessa maneira, ele ficcionaliza seu texto, nele enxertando a subjetividade que permeia qualquer construção narrativa.

Entretanto, Pesavento reconhece que esse uso da imaginação, quando pensamos no fazer histórico, é um uso limitado, uma vez que matizado pelos métodos próprios à história, dentre os quais se destaca a importância das “fontes”: a ficção no texto histórico “é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos os traços do passado que chegam até o presente” (PESAVENTO, 2000, p. 39). Contudo, se ao historiador não é permitida a criação de vestígios do passado, todavia é ele quem atribui ou confere a esse vestígio sentido histórico, de modo que a recorrência da ficção na história se faz tanto por via da seleção do que será narrado quanto pela forma como o historiador apresenta esses vestígios em sua articulação narrativa.

É, portanto, a partir das considerações de que memória, história e narrativa se entrecruzam, que será analisado o livro *Città di Roma*, observando os múltiplos e distintos movimentos da memória aos quais a escritora recorreu para construir a narrativa da história de sua família.

O historiador Jacques Le Goff (2013) acredita que essa reconstrução do passado se realiza através da linguagem, de modo que é por meio da narrativa que a retomada do passado é feita de forma mais satisfatória. Isso ocorre porque a linguagem é produto da sociedade, sendo por meio dela que as informações são transmitidas.

O pesquisador afirma ainda que psicanalistas e psicólogos desenvolveram suas pesquisas relativas à memória pensando tanto na recordação quanto no esquecimento, concluindo que a memória individual e, por consequência, a memória coletiva, sofrem processos de manipulação conscientes ou inconscientes que são orientados pelo interesse, pela afetividade, pelo desejo, pela censura ou pela inibição.

Dessa forma, as pessoas, as classes e os grupos que podem exercer a manipulação da memória, detêm também o poder de determinar o que será lembrado e o que será esquecido. Como se pode perceber, as relações entre a memória, o esquecimento, a história e a linguagem são diversas, e é fundamental entendê-las para que possamos refletir, mais especificamente, sobre as narrativas da memória.

O historiador Paolo Rossi (2010) aborda justamente a questão da manipulação das memórias através do esquecimento, trazendo para esse campo de estudos mais uma questão fundamental: a da relação da memória com a “verdade”. Para Rossi, há muitas formas de induzir ao esquecimento e muitos motivos pelos quais se pretende provocá-lo:

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade (ROSSI, 2010, p. 32).

Rossi acredita, portanto, que “toda vez que tocamos no tema da memória, somos chamados também para o tema do esquecimento” (ROSSI, 2010, p. 36), já que é muito profundo o entrelaçamento entre ambos. Assim, tendo por escopo as memórias coletivas, o historiador pontua que se faz necessário, a todo o momento, atentar para as memórias que nos são apresentadas e refletir sobre o que poderia ter sido delas apagado, eliminado, de forma intencional ou não.

Percebe-se, assim, que para Rossi este entrelaçamento entre memória e esquecimento está intimamente relacionado às relações entre a memória e a história, que “podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva” (ROSSI, 2010, p. 28). Isso ocorre porque, de acordo com seu ponto de vista, o esquecimento é forjado para construir uma memória somente com o que foi escolhido e determinado para ser lembrado.

Paul Ricoeur (2007) aponta que tanto a imaginação quanto a memória não podem se esquivar do esquecimento, o qual é entendido como “apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel de cera” (RICOEUR, 2007, p. 27) e que se apresenta como companheiro inseparável de ambas.

O esquecimento, na perspectiva ricoeuriana, poderia ser tomado como um não esforço para recordar: sempre há a tentativa de evocar aquilo que possa ter sido esquecido e a recordação seria exatamente aquilo que não foi esquecido. Não há, segundo Ricoeur, uma distinção definitiva sobre o surgimento do esquecimento, que poderia ter sido originado de duas formas: pelo apagamento definitivo ou pelo impedimento provisório do que foi aprendido antes.

Atualmente, nota-se um crescente aumento em relação à produção e comercialização das obras comumente denominadas “escritas de si”. A busca e o interesse por esse tipo de

produção escrita se explicariam, talvez, pela ambientação e desnudação particular da intimidade do autor, o que aguça a curiosidade de um público que vem aumentando consideravelmente.

O filósofo Michel Foucault (1992), afirma que a escrita de si suaviza os perigos da solidão, pois permite uma nova forma de ver o que foi visto ou pensado. Além disso, aponta que o fato de se obrigar a escrever sobre o que se está sentindo ou pensando desempenha para aquele que escreve o papel de um companheiro.

Esse exercício de escrever sobre o que se pensa, sente, almeja, seja em cartas, seja em diários, proporciona assim um maior conhecimento do indivíduo sobre si mesmo e é também uma maneira de ele refletir sobre sua própria personalidade e sobre sua constituição como componente de uma sociedade. É uma tentativa de o autor se mostrar, com todos os seus erros e acertos, como pontua Foucault: “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150).

Partindo das discussões sobre as escritas de si, Leonor Arfuch (2010) propõe o conceito de “espaço biográfico”, que assim a pesquisadora começa a delinear:

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência (ARFUCH, 2010, p. 15).

Arfuch ressalta que, ainda que existam inúmeras diferenças entre os gêneros textuais que ela associa às escritas de si, o que lhe interessa é refletir sobre as afinidades por eles mantidas, as quais possibilitam a ideia dessa constituição de um espaço comum voltado à biografia, um espaço tomado “como horizonte de inteligibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 16). Assim, a um conjunto de informações já tradicionalmente associadas às narrativas que têm como principal objeto o próprio autor que as escreve, a contemporaneidade agrega outras, ampliando o escopo disso que podemos entender como “espaço biográfico”: são entrevistas, testemunhos, *talk shows* e *reality shows*, enfim, uma série de novas formas narrativas que se desenvolvem no ambiente midiático e tecnológico.

É a partir do século XVIII, de acordo ainda com a pesquisadora argentina, que começa a se descrever claramente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos pensados

como representantes do mundo particular dos autores, configurando-se assim um novo espaço social tanto para o autor quanto para sua obra. Nessa perspectiva, Arfuch acredita que essas escritas de si “traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36). Desse modo se delinearía a sensibilidade característica da sociedade burguesa, que havia sido fundada por meio de uma cisão dualista – público/privado, sentimento/razão, homem/mulher – e encontrava-se em pleno desenvolvimento, de modo que se fazia premente a necessidade de se definir os limites e as regras do que seria permitido e/ou proibido nessa nova forma de organização social. A partir dessa nova organização social se consolidaram as desigualdades sexuais em relação ao feminino, de modo que o feminino passou a ser restrito apenas ao ambiente doméstico, restando ao homem a grandiosidade de tudo o que era público.

Arfuch explica que assim é criada uma dicotomia acerca das esferas público-privadas relativas às suas significações como exterior/interior, sociedade/indivíduo, comum/próprio. O privado está relacionado a uma esfera de intimidade, revelando o ambiente doméstico, que normalmente é secreto e muitas vezes proibido. Já o público se caracteriza por representar os ambientes social e político. É graças a essa distinção de ambientes que a escrita de si se torna tão requisitada ao apresentar a ambientação íntima do autor e, em consequência, a possibilidade de revelação dos mais secretos assuntos de sua vida particular. Afinal, essa nova construção narrativa, que tinha por objetivo apresentar a vida privada de grandes nomes da política, da intelectualidade ou das artes, trazia a ilusão de colocar o leitor diante do testemunho de uma consciência feliz, cuja “vida real” era instituída por meio de textos cujas práticas obrigatórias muito tinham de autocriação.

Essa tendência das escritas do eu que visam a expor o ambiente privado e íntimo de alguma personalidade encontrou, tempos depois, um cenário privilegiado para o seu desenvolvimento: o avanço incontrolável da midiatização presenciado ao longo do século XX e início do século XXI contribuiu enormemente “para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip*³ – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 37). Atualmente já não é necessário “espiar pelo buraco da fechadura”; pelo contrário, o acesso à vida particular e íntima das pessoas é alcançado de forma bastante

³ O termo *gossip* é uma palavra da língua inglesa que pode ser entendido como uma conversa informal acerca da vida privada de outras pessoas, podendo ou não ser verdadeiras as informações.

simplificada. Os segredos são revelados e agora pode-se ocupar a primeira fila para assistir à vida alheia, o que pode ocorrer até mesmo em formato “ao vivo”.

Arfuch ressalta, no entanto, que é preciso atentar às diferenciações entre o que se entende por “biográfico”, por “privado” e por “íntimo”, expressões que segundo a pesquisadora se distinguem de maneira muito sutil. Ao pensar metaforicamente o lugar da interioridade, o íntimo seria o âmbito mais pessoal do espaço do privado, aquele que guarda segredos puramente pessoais; o privado, por sua vez, abarca esse espaço íntimo, que, todavia, pode ser compartilhado em algumas situações; o biográfico, por fim, envolve esses dois ambientes – o íntimo e o privado –, incluindo ainda a vida pública.

A biografia talvez seja um dos mais difundidos gêneros canônicos das escritas de si, apresentando-se como uma escrita capaz de desnudar a intimidade de alguém, normalmente uma pessoa que é reconhecida em algum meio específico e que, por isso, desperta o interesse de leitores para sua vida:

Efetivamente, a excessiva publicação de biografias em nossos dias mostra tanto a resistência ao tempo e aos estereótipos do gênero quanto a busca de novos posicionamentos críticos a respeito de seu inegável trabalho ficcional; mostra também o favor sustentado do público, que busca nelas esse *algo a mais* que ilumine o contexto vital da figura de algum modo conhecida – dificilmente se lê a biografia de um personagem que se desconhece (ARFUCH, 2010, p. 139-140, grifos da autora).

A biografia perpassa de forma indecisa o testemunho, o romance e o relato histórico, conforme explanações de Arfuch (2010), e alcança fatos e ambientes reservados, apresentando deles interpretações às quais geralmente somente o próprio biografado teria acesso. Conforme a estudiosa, a biografia precisa seguir a cronologia natural de uma vida em sua narrativa, não contando com a mesma liberdade para criação encontrada na autobiografia, sobre a qual discorreremos no próximo tópico.

As ciências sociais também se debruçaram sobre o tema, como se pode perceber nas reflexões do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998) que define a biografia “como uma história seguindo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo” (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Pierre Bourdieu acredita que

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 1998, p. 185).

A biografia é, assim, um texto sobre a história de uma vida, construído a partir de relatos de eventos importantes de uma personalidade que conquistou, de alguma forma, fama e reconhecimento: todo o interesse na trajetória de uma vida é pautado por uma identidade identificada no mundo social. E essa identidade social, que de acordo com Bourdieu é constante e durável, confere identidade ao indivíduo biológico em todos os campos de vivências sociais nos quais ele se porta como agente, ou seja, onde ele age para construir sua trajetória de vida.

O interesse da biografia, portanto, não se resume à identidade civil do biografado; ao contrário, sua intenção é alcançar o interior, a intimidade daquela vida, as trocas íntimas com familiares e suas confidências.

Já a autobiografia é definida por Phillipe Lejeune como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 14). Em seguida, Lejeune faz uma relação de características que uma obra deve conter, simultaneamente, para ser considerada autobiográfica:

1. Forma de linguagem: a. narrativa, b. prosa;
 2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade;
 3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador;
 4. Posição do narrador: a. identidade do narrador e do personagem principal; b. perspectiva retrospectiva da narrativa.
- (LEJEUNE, 2014, p. 14)

Aproveitando essas categorias, Lejeune diferencia autobiografia de memórias, biografias, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e autorretrato ou ensaio. Ele explica que as memórias⁴ não são um texto autobiográfico porque não tratam de uma vida individual, de uma personalidade específica; a biografia não tem o narrador como protagonista; o romance não trabalha a identidade do autor; o poema autobiográfico não é em

⁴ Os textos do gênero memórias, ou memorialismo, já foram discutidos na seção 1.3, no capítulo anterior. Voltaremos a eles também na última seção deste capítulo.

prosa; o diário não possui uma perspectiva retrospectiva; e o autorretrato ou ensaio não é uma narrativa e nem possui uma perspectiva retrospectiva da narrativa.

O texto aborda também a questão da identidade na autobiografia, porque, de acordo com o escritor, para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Lejeune defende também que na autobiografia deve haver um “contrato” entre o leitor e o autor. Esse “contrato” deverá ser selado pela compatibilidade entre o nome próprio do autor, que é o mesmo nome do narrador, e este por sua vez deve ser o protagonista, que deverá também apresentar o mesmo nome.

Leonor Arfuch, no entanto, discorda de algumas afirmações de Lejeune e defende que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). A pesquisadora acredita que não há como exigir um pacto de verdade ao escrever sobre si mesmo, uma vez que a escrita autobiográfica não é apenas uma reprodução do passado, nem a apreensão fiel de acontecimentos vivenciados pelo autor, embora narrador e autor compartilhem o mesmo contexto. Além disso, para Arfuch (2010), nas diversas formas de escritas biográficas a narração, apoiada na garantia de uma vivência “real”, tem mais valor para a leitura do que um contrato rígido de identidade entre autor e narrador, tal como proposto por Lejeune (2014).

O que efetivamente importa, conforme Arfuch, são as estratégias ficcionais de autorrepresentação utilizadas pelo escritor ao longo de sua obra: “não tanto a verdade do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história alguém conta de si mesmo ou de outro eu” (ARFUCH, 2010, p. 73). Nesse sentido, exigir um pacto autobiográfico do autor com o narrador seria o mesmo que retirar toda a subjetividade da obra, eliminando todo o imaginário que circunda as obras literárias.

Afinal, só é possível conhecer a história de uma vida a partir da narração, afirma Arfuch (2010), ou seja, é apenas o contar que apresenta, que introduz em um meio a história de alguém. A partir dessa argumentação, Arfuch questiona a definição da primeira pessoa como elemento essencial para uma autobiografia, tal qual pontuado por Lejeune (2014), e assevera que nem sempre será necessário seguir essa regra, uma vez que tal aspecto dependeria das intenções e dos interesses do autor da autobiografia. Para ela, a autobiografia é um gênero que possui uma ampla multiplicidade formal, podendo ser escrita segundo diversos

padrões e construindo seus próprios caminhos, sem se preocupar com as amarras que buscam a todo custo prendê-la (cf. ARFUCH, 2010, p. 52-56).

Leonor Arfuch assegura que, embora as obras canônicas sejam forçadas a abarcar em sua escrita certa verossimilhança com os eventos reais, outras variedades textuais que conformam o espaço biográfico podem causar um efeito bastante desestabilizador:

É a consciência do caráter paradoxal da autobiografia – sobretudo dos escritores –, a admissão da divergência constitutiva entre vida e escrita, entre o eu e o “outro eu”, a renúncia ao desdobramento canônico de acontecimentos, temporalidades e vivências, bem como a dessacralização da própria figura do autor, que já não se considera no “altar” das vidas consagradas, o que permite ultrapassar, cada vez com maior frequência em nossa atualidade, o umbral da “autenticidade” em direção às variadas formas da autoficção (ARFUCH, 2010, p. 137).

Dessa forma, Arfuch traz para a cena do espaço biográfico uma vertente das escritas de si que tem ganhado espaço na contemporaneidade, a autoficção. O termo autoficção foi difundido por Serge Doubrovsky, em seu romance *Fills*, lançado em 1977, na França. Essa nova forma de escrita de si visa a construção de uma narrativa em que “o autor, o narrador e o protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (LECARME, 2014, p. 68). O pesquisador francês Jacques Lecarme, em seu texto “Autoficção: um mau gênero?”, acredita que a autoficção é um artifício que o escritor tem à sua disposição para fugir das regras da autobiografia e poder construir uma narrativa sobre si mesmo tendo total liberdade para ficcionalizar sua história, seu passado, sua identidade.

O filósofo francês Vincent Colonna (2014) apresenta variadas características que a autoficção pode admitir conforme a postura que o narrador se propõe a assumir na narrativa sobre sua existência. Para Colonna, a autoficção é uma narrativa da vida individual de alguém que não se propõe, de forma alguma, a manter um compromisso com a realidade, a apresentar a verdade dos fatos narrados. Nesse tipo de narrativa de si, o autor tem mais liberdade de usufruir da ficção para construir sua narrativa e não precisa se preocupar em manter ou não a verossimilhança com a realidade revivida, diferentemente da autobiografia.

Tais considerações fazem ressaltar a importância da autoficção como peça relevante para se pensar o espaço biográfico, já que ela se apresenta como um tipo de escrita de si em que se objetiva narrar a vida de alguém sem que haja, contudo, compromisso com a veracidade dos fatos. Com isso, explicita-se o quanto é ampliado o leque de possibilidades de inscrição da voz narrativa no espaço biográfico: as escritas de si, em suas diversas formas,

apresentam a revelação de um ambiente que até então era destinado ao privado, revelando as intimidades de seus autores. Além de tornar visível o que é secreto e particular ao autor, esse tipo de escrita permite a este um amadurecimento em relação à sua personalidade na medida em que a escrita de si oportuniza um maior conhecimento de seus anseios, pensamentos e sentimentos.

Um aspecto comum aos livros de Zélia Gattai é o fato de que neles ela narra não só suas lembranças, dando voz também aos membros de sua família e permitindo, assim, que a construção da memória de sua família possa se construir ao evocar suas lembranças e transpô-las nas páginas de seu livro. Esse é o caso de *Città di Roma* que, conforme já mencionado, apresenta uma narrativa que se inicia com a viagem das famílias Da Col e Gattai da Itália para o Brasil e com o estabelecimento dessas duas famílias em uma nova terra.

A questão da determinação do gênero desta obra, entretanto, revela a complexidade dos textos relacionados ao espaço biográfico, e chama a atenção de imediato a divergência de informações entre diferentes edições do livro: publicado em 2000 pela Editora Record, *Città di Roma* apresenta na ficha catalográfica dessa edição a classificação de “biografia”, enquanto uma segunda edição, lançada pela Companhia das Letras, em 2012, o cataloga como uma “autobiografia”, apresentando ainda uma opção de índice para catálogo sistemático que caracteriza a obra como “memórias autobiográficas”.

É relevante pensar por que *Città di Roma* poderia ser entendida como uma biografia, seguindo a classificação que aparece na ficha catalográfica da editora Record. Conforme as discussões apresentadas na seção anterior deste capítulo, entende-se biografia como a história de vida de uma pessoa que se tornou conhecida por alguma razão, geralmente a história de uma personalidade que participou de importantes eventos históricos. Em escritas biográficas, entretanto, a narração costuma ser feita em terceira pessoa, ou melhor, temos um narrador que apresenta os relatos da vida de uma personalidade a partir de uma junção de diversas fontes, como documentos ou testemunhos de pessoas próximas ao biografado.

Nessa perspectiva, é possível pensar que Zélia Gattai, em suas narrativas, exerce o papel de biógrafa ao narrar a história de outras pessoas que fizeram parte de sua vida, sejam elas integrantes de seu grupo familiar, amigos e/ou vizinhos – mesmo que essas pessoas não se enquadrem na categoria “personalidades” apontada como um dos elementos centrais ao texto biográfico. Logo no início da narração de *Città di Roma*, por exemplo, a escritora apresenta a curta biografia de sua tia Hiena, que faleceu aos dois anos de idade, logo que a família Gattai chegou ao Brasil:

Tia Hiena estaria festejando cento e onze anos de idade, não tivesse morrido ao dois.

Passei a infância e adolescência ouvindo a família – mamãe, mais do que todos – lamentar o triste fim da menina, a mais nova dos quatro irmãos de seu marido nascidos na Itália (GATTAI, 2000, p. 7).

Em seguida, ela narra também a história de suas famílias paterna e materna, vindas da Itália no mesmo navio, o Città di Roma:

Nonno Eugênio disse uma vez que as histórias de nossas famílias, a Gattai e a Da Col, eram parecidas mas completamente diferentes. Todo mundo riu, caiu em cima dele: *Como poder ser uma dessas, nonno? Parecidas mas completamente diferentes?* E ele explicou muito bem:

Somos, nós e eles, italianos não somos? Só eles são toscanos e nós, vênnetos. Muito diferentes, não é? Eles eram anarquistas e nós católicos. Mais diferente, impossível. A viagem deles teve uma finalidade política. Queriam reformar o mundo. A nossa, econômica. Queríamos ganhar dinheiro. Nem eles reformaram o mundo nem nós ganhamos dinheiro. Viajamos no mesmo navio, o Città di Roma. Tínhamos cinco filhos, eles também tinham cinco filhos. Nonno Eugênio fez uma pausa, a voz embargada, falou: *Essa viagem nos roubou uma filha, roubou uma deles, também: Hiena e Carolina.*

Embarcamos no porto de Gênova, para o Brasil, no mesmo navio que eles (GATTAI, 2000, p. 22, grifos da autora).

Na tentativa de conferir veracidade às suas narrações, e assim garantir esse pacto com o leitor, Zélia discorre, por exemplo, sobre a carteira de habilitação de seu pai que, de acordo com ela, era um ótimo motorista e tinha uma oficina mecânica para conserto de automóveis. Nessa passagem, a escritora apresenta dados específicos da documentação que permitem ao leitor o acesso a elementos factuais que contribuem para o estabelecimento de uma relação de confiança entre a narradora e o leitor, mediante a “comprovação” dos eventos narrados.

A autora, inclusive, transcreve três dos artigos que definem como se deve portar o motorista, dizendo que faz isso “só por curiosidade”. Ao fazer uso dessa outra estratégia – a da curiosidade –, Zélia Gattai não apenas reforça o pacto autobiográfico como cria um vínculo de identificação entre autora e leitor, à medida que se mostra também como curiosa e disposta a atender à curiosidade do outro.

As obras de Zélia Gattai podem ser também classificadas como memórias, pois ela não conta apenas sobre sua vida individual. Essa dificuldade em se classificar a obra apenas nos leva a confirmar que “para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação

genérica e homogênea, que cria caixinhas fixas para enquadrar e simplificar os gêneros literários” (MARTINS, 2011, p. 194).

Zélia Gattai caminha desenvoltamente por entre três instâncias da escrita literária: ela é autora, narradora e protagonista. Intitulando-se como “contadora de histórias”, acredita que não seja uma literata.

As histórias ouvidas quando criança e mesmo as que ela conheceu já depois de adulta conformam grande parte do que Zélia Gattai compartilha com o leitor em seus livros. Nascida em São Paulo, em 1916, a escritora pôde acompanhar a evolução e o desenvolvimento da cidade que é hoje a maior do país, e as grandes mudanças ocorridas no século XX. Além dessa vivência do crescimento da capital paulista e do próprio país, sendo descendente de famílias italianas imigrantes Zélia apresenta também, em suas obras, a história da vinda e da constituição dessas famílias no Brasil.

À medida em que ela narra para o leitor suas lembranças e as incontáveis histórias que ouviu de seus parentes e amigos, ela tem a possibilidade de viver novamente os fatos narrados, pode reconstruir a sua história que é, de alguma forma, a história de sua família. Através dos fios da memória que une em sua narrativa, apresenta para o leitor sua trajetória de vida e as influências que teve para se tornar a pessoa que é no tempo da narração.

Sua preferência pela escrita vinculada às memórias de sua vida (as escritas de si, para retomarmos as reflexões do capítulo anterior) é evidente, já que em seus livros ela mesma explicita isso ao leitor e esclarece que, desse modo, traz de volta do passado os momentos e as pessoas queridas que dele fizeram parte. Na última página de *Città di Roma*, ela afirma:

Resgato aqui, ao escrever estas páginas, todo um século de gente e de acontecimentos. Resgato e os trago à vida, não apenas minha família mas também amigos, acontecimentos importantes, fatos e detalhes por vezes corriqueiros, insignificantes.

Na companhia de meus pais e irmãos, voltei à infância, revivendo, emocionada, as travessuras da menina atrevida, achando graça e, às vezes, até me surpreendendo ao lembrá-las.

[...]

Nego-me a admitir que meus pais e meus irmãos desapareceram para sempre. Eles estão vivos, presentes na minha lembrança e no meu coração, basta chamá-los que eles vêm correndo (GATTAI, 2000, p. 172).

Ao narrar suas memórias, Zélia revive um século de lembranças, o que pode entender literalmente, já que, além de lembrar as inúmeras pessoas que fizeram parte de sua história, ela nos apresenta também pessoas que não chegou a conhecer – como as tias Hiena e Carolina, que morreram aos dois anos de idade, logo depois que as famílias Da Col e Gattai

chegaram ao Brasil. Ela conta também a história de Rina, sua tia paterna, com a qual não pôde conviver em virtude de uma trágica situação envolvendo dois pretendentes, que resultou na morte de um dos rapazes. A família, entendendo que ela era a causadora de tamanha tragédia, a isolou, de forma que não houve convivência entre ela e nenhum outro integrante da família. Apesar disso, Zélia apresenta a seu leitor a história dessa tia, evidenciando que mesmo a ausência e o vazio são importantes na tessitura da memória.

A narrativa memorialística permite também à autora resgatar lembranças que estavam há muito esquecidas na medida em que vai lembrando para contar, as lembranças vão surgindo:

Eu, que não tomo notas de nada, nunca possuí um diário, tiro tudo da memória à medida que vou escrevendo, além das amigadas resgatadas, volto a sentir perfumes, sabores e relembro cores. [...]
Contei em meu livro de histórias quase esquecidas, recordei muita gente, pessoas das quais nunca mais *tivera* notícias (GATTAI, 2000, p. 70, grifos nossos).

É interessante notar que, ao longo de sua escrita, Zélia faz uso constante de verbos conjugados no tempo pretérito mais que perfeito do modo indicativo – como pode ser observado na citação acima –, recurso utilizado para designar algo que ocorreu e foi finalizado antes do momento em que se fala, isto é, a autora está retomando fatos que aconteceram e ficaram no passado.

Zélia Gattai se intitula e prefere ser considerada uma “contadora de histórias”, já que é isso o que ela afirma fazer em seus livros. A autora pode ser entendida, assim, a partir das considerações do pensador alemão Walter Benjamin (1994), o qual acredita que a principal característica da narração se pauta na “faculdade de intercambiar experiências”, prática que, segundo seu texto, apesar de ser entendida como algo inerente ao ser humano, encontra-se em franco declínio, do qual é consequência o declínio também do papel do narrador.

Zélia Gattai, contudo, permite uma visão diferente a respeito desse contexto em que o narrador estaria perdendo espaço: sempre que tem oportunidade, ela assegura sua vontade de contar histórias, seja em seus livros, seja nas diversas entrevistas cedidas a jornais, revistas, programas de televisão. Além de contar histórias, a autora evidencia que também aprecia ouvir histórias, na medida em que compartilha com seus leitores diversas narrativas que lhe foram contadas ao longo de sua vida. Ao dividir com os leitores suas histórias, sejam estas derivadas de sua própria vivência ou da vivência de outras pessoas, ela proporciona justamente esse “intercâmbio de experiências” proposto por Benjamin. Nessa perspectiva,

poderíamos até mesmo entender Zélia Gattai, a contadora de histórias, como uma representante do modelo do narrador benjaminiano, que caminharia, portanto, na contramão da tendência ao declínio da atividade do narrador por ele apontada.

Ao construir uma narrativa de vida, eventos e acontecimentos que marcaram uma vivência são selecionados e moldados para a construção dessa história de vida. Esse recorte é conduzido por aquele que rememora com um determinado intuito: todo o processo é feito de acordo com a imagem que o autor deseja passar para o leitor de si mesmo. O historiador francês Phillipe Artières, em seu texto “Arquivar a própria vida”, afirma que “Numa autobiografia [...] não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Com a escritora Zélia Gattai não seria diferente. Em *Città di Roma* (2000), ela apresenta a narrativa da história de suas famílias paterna e materna e como foi a viagem e a chegada ao Brasil no final do século XIX. Paralelamente, narra também a respeito de sua infância, adolescência, sobre os pais e os irmãos, apresenta os tios e primos e discorre acerca da relação e convivência com todos eles. Com a seleção que a autora faz de sua história de vida, percebemos que há nesse livro tanto uma tentativa de heroização de seus familiares quanto há passagens em que ela mesma afirma não querer tocar em certos assuntos porque eles não lhe trazem boas recordações. Além disso, a Zélia idosa que narra suas lembranças nos apresenta a uma Zélia, criança e adolescente, bem madura para a sua idade e engajada nas causas e movimentos políticos.

Todavia, vale ressaltar que, embora seja um livro de memórias no qual a autora compartilha com o leitor suas lembranças e histórias de família, sabemos que o esquecimento é parte intrínseca de qualquer recordação. Assim, além dos fatos rasurados propositalmente, certamente essas memórias são marcadas por uma série de lacunas que não encontram elementos para serem preenchidas. Afinal, a memória é naturalmente falha, seja pelo tempo que se encarrega de apagar ou embaçar as lembranças, seja porque deseja-se esquecer algo e, assim, não se faz qualquer esforço para trazê-lo à memória.

Em virtude disso, é fundamental perceber que a memória carrega consigo tanto a subjetividade da falha quanto a da interpretação individual e particular que cada indivíduo tem a respeito dos fatos narrados, mediada por sua maneira de ver a vida. Contudo, é justamente devido a essa subjetividade que o texto memorialístico se torna um material extremamente rico, que pode nos possibilitar aceder não apenas aos fatos narrados, mas também às

sensações e emoções que foram sentidas na época da ocorrência do evento e àquelas despertadas pela escrita e rememoração desses mesmos fatos. A tudo isso acrescenta-se que, como discutiremos a seguir, essas lembranças e esquecimentos tramam-se a partir de uma série de vozes distintas, conjugadas pelo fio condutor da contadora de histórias que é Zélia Gattai.

De acordo com Philippe Lejeune (2014), como apresentado no capítulo 2, a principal diferença entre o texto memorialístico e o autobiográfico é que no primeiro a narração não é apenas fruto de uma vivência individual. O texto memorialístico abarca as lembranças de uma família e/ou das pessoas que fizeram parte de uma história de vida, ele se constrói coletiva e contextualmente. Tal característica fica bastante explícita em *Città di Roma* (2000), obra na qual Zélia Gattai narra não só suas lembranças, mas também as lembranças de seus familiares.

Essa mescla de memórias já começa a se evidenciar no próprio título do livro – *Città di Roma* –, que remete ao nome do navio que trouxe as famílias materna e paterna da escritora da Itália para o Brasil, indicando que a narrativa que se lerá neste livro não é apenas da narradora, mas de todo o seu grupo familiar, numa perspectiva temporal ampliada: afinal, seus pais nesse período eram ainda crianças. Dessa forma, toda a recordação referente a esse momento é trazida ao texto por meio das histórias contadas a Zélia por seus pais, tios e avós.

Essa mescla de vozes faz de *Città di Roma* uma narrativa memorialística multifacetada, na qual a narradora apresenta lembranças que não são fruto de sua vivência, mas que fazem parte da história de sua vida, já que foram com ela compartilhadas por seus parentes. A narradora é, aqui, a responsável pela tessitura dessa grande obra, pela seleção das diversas versões de um mesmo evento que são contadas por pessoas diferentes, pela definição do que deve ser mencionado e do que deve ser omitido.

Todos esses relatos – dos tios, dos pais, dos avós –, pautados por lembranças e esquecimentos das mais diversas ordens, são costurados pela autora que, assim, constrói a história de sua família. Cada episódio narrado vem de uma direção diferente, com a interpretação particular de cada um, e a escritora vai costurando essas lembranças, recolhidas daqui e dali, para formar a imensa colcha de retalhos que é a história das famílias Da Col e Gattai, a qual se desdobra em várias outras.

Os textos vinculados às chamadas “escritas de si” – tais como o memorialismo, a autobiografia, a biografia e o testemunho, entre outros – estão cada vez mais conquistando espaço tanto na produção literária quanto na crítica acadêmica, o que tem levado a novas reflexões sobre os impactos desses textos no campo dos estudos literários. Tal produção,

entretanto, não é uma novidade e encontra, no Brasil, uma tradição já delineada, na qual o nome de Zélia Gattai é um dos mais prolíficos.

No texto de Zélia Gattai encontra-se não apenas o relato das memórias de uma senhora, já idosa, que recorre às suas lembranças e às lembranças de seus familiares para contar ao leitor a história da formação de uma família. É possível perceber que essas lembranças são ligadas, de forma inseparável, a uma série de fatos históricos que conformaram ou, ao menos, possibilitaram a ocorrência de certos eventos. As histórias que essa narradora conta aos seus leitores são, assim, histórias de uma vida, de uma família, de uma cidade, de um país. Histórias permeadas pelo tempo, pelo esquecimento e pelas escolhas de uma determinada forma de escrita.

Dessa forma, a obra em questão oferece ao leitor a imagem de uma colcha de retalhos, na qual esta contadora de histórias reuniu uma série de pedacinhos de vidas, com nuances e tonalidades diferentes, uma vez que oriundos de várias pessoas, e os agrupou de modo a dar a essa colcha a aparência que desejava. Certos retalhos foram excluídos propositadamente, pois a ela cabia a decisão sobre o que deveria ou não compor essa história de família. Outros talvez tenham se perdido ou esfacelado ao longo do tempo, ficando esquecidos por todos. Mas esses fragmentos não poderiam ser simplesmente ajuntados, de qualquer maneira: a costureira queria juntar esses fios e com eles tecer uma bela trama.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas de subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Arquivos pessoais, *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 183-191.

BUNGART NETO, Paulo. De Taunay a Nava: grandes memorialistas da literatura brasileira. In: ENCONTRO DIÁLOGOS ENTRE LETRAS, 1, 2011, Dourados, MS. *Anais...* p. 44-55.

Dourados: UFGD, 2011. Disponível em:
<<http://www.ufgd.edu.br/eventos/edel/trabalhos/BUNGART%20NETO,%20Paulo.pdf>>.
Acesso em: 03 set. 2016.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 39-66.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 111-125.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Zélia. *Città di Roma*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GATTAI, Zélia. *Città di Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GATTAI, Zélia. *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, v. 22, p. 37-57, 2004. Disponível em:
<<http://seer.felar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736/2473>>. Acesso em: 03 set. 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LECARME, Jacques. Autoficção: uma mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 76-110.

LE GOFF, Jaques. A ordem da memória. In: GOFF, Jaques Le. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2013. p. 387-499.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristóvão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre. v. 4, n. 1, p. 181-195, 2011. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>>. Acesso em: 10 set. 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000. Disponível em:
<<http://rhi.fl.uc.pt/vol/21/spesavento.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2016.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 25-142.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. p. 15-38.

Artigo recebido em setembro de 2017.
Artigo aceito em novembro de 2017.